

Los estudios sobre el cine argentino del período clásico industrial: un panorama histórico

Soledad Pardo

Universidad de Buenos Aires/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

Resumen

El artículo propone un recorrido historiográfico por los estudios dedicados al cine argentino clásico industrial. Abordaremos esos textos con la intención de identificar y analizar los discursos que sus autores fueron construyendo respecto de ese cine y plantearemos una periodización de señalando cuatro etapas. La primera de ellas comprende los inicios de la reflexión teórica acerca del cine clásico industrial nacional y se extiende desde comienzos de la década del veinte hasta fines de la década del cincuenta. La segunda, se inicia con la publicación del libro de Domingo Di Núbila *Historia del cine argentino* (1959-1960) y se extiende hasta los años setenta. La tercera comienza con el surgimiento, en la década del ochenta, de libros dedicados al estudio de cinematografías regionales. La cuarta, por último, abarca las producciones aparecidas en los últimos quince años. Veremos cómo las tres primeras etapas marcan el inicio, la consolidación y el ocaso de una serie de discursos tendientes a ignorar o menospreciar el cine clásico industrial, mientras que la última etapa implica la aparición de un nuevo paradigma, en el que se rescatan y se ponen en valor las producciones de ese período.

Palabras clave: historiografía; historia del cine argentino; cine clásico; industria cinematográfica.

Artículo recibido: 08/02/16; **evaluado:** entre 09/02/16 y 17/03/16; **aceptado:** 18/03/16.

Introducción

A comienzos de la década del treinta –más precisamente en 1933- el panorama cinematográfico argentino se revolucionó con el estreno de las dos primeras películas nacionales sonorizadas con sistema *movietone*: *Tango!* (Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (Equipo Lumiton). Estas producciones, a cargo de las empresas Argentina Sono Film y Lumiton respectivamente, dieron pie rápidamente a un profundo desarrollo de la cinematografía local, que tomó como referente estético el cine clásico de Hollywood y como modo de producción el modelo industrial, dejando atrás el artesanato. Durante poco más de dos décadas entonces, hubo lugar en nuestro país para un cine clásico industrial que recién comenzó a resquebrajarse alrededor de 1956 con la crisis de los estudios y la aparición de nuevos modelos estéticos (España: 2000). El interés por la historia de nuestro cine, por otra parte, venía manifestándose desde algunos años atrás y fue cobrando impulsos renovados con el correr del tiempo.

Este artículo abordará los diversos estudios sobre el cine clásico industrial argentino aparecidos en nuestro país con el objeto de identificar y analizar los discursos que sus autores fueron construyendo respecto de él. Plantearemos una periodización de estos señalando cuatro etapas. La primera de ellas comprende los inicios de la reflexión teórica acerca del cine clásico industrial nacional y se extiende desde comienzos de la década del veinte hasta fines de la década del cincuenta. La segunda se inicia con la publicación del libro de Domingo Di Núbila *Historia del cine argentino* (1959-1960) y se extiende hasta los años setenta. La tercera comienza con el surgimiento, en la década del ochenta, de libros dedicados al estudio de cinematografías regionales, y se extiende hasta fines del siglo pasado. La cuarta, por último, abarca las producciones aparecidas en los últimos quince años. Veremos cómo las tres primeras etapas marcan el inicio, la consolidación y el ocaso de una serie de discursos tendientes a ignorar o menospreciar el cine clásico industrial, mientras que la última etapa implica la aparición de un nuevo paradigma, en el que se rescatan y se ponen en valor las producciones de ese período.

Panorama de los estudios sobre el cine clásico industrial nacional

Las reflexiones sobre el cine argentino más antiguas se remontan a las primeras décadas del siglo XX. En aquel entonces lo habitual era encontrarlas en publicaciones periódicas y de modo asistemático, características que se fueron modificando durante la segunda mitad del siglo. Fernando Madedo señala que la *Historia ligera* de Leopoldo Torres Ríos, publicada en un

número extraordinario del diario *Crítica* en 1922, fue el primer estudio historiográfico sobre nuestro cine (2014: 267). El autor relaciona este texto con otro igualmente dedicado a la historia de nuestra cinematografía, el libro de Ulyses Petit de Murat *Este cine argentino* (1959). Tras estudiar ambas obras, previas a la célebre *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila (1959-1960), el autor destaca algunas de sus características principales, en particular el hecho de haberse detenido a indagar las contradicciones e interrupciones del desarrollo de nuestra cinematografía, así como el haber identificado sus logros más importantes (Madedo, 2014: 267). El vínculo con la historia social y política, una cuestión sobre la cual se detuvieron los historiadores del cine argentino posteriores, no aparecía estudiado aún en estos volúmenes. El interés de estos primeros investigadores se concentró fundamentalmente en el concepto de “cine nacional” y en la voluntad de definir sus características (Madedo, 2014: 268). Las obras de Torres Ríos y Petit de Murat sin embargo no fueron las únicas en reflexionar sobre la historia de nuestro cine en aquellos años. Clara Kriger descubrió, en un número extraordinario del *Heraldo del Cinematografista* publicado en julio de 1942, un texto de Enrique Amorin en el que se planteaba una periodización de nuestro cine en tres etapas (2014: 134). Un tiempo después, en 1944, una publicación extranjera incluyó una serie de referencias al cine argentino, a contramano de lo que se estilaba en ese momento, en el que no era habitual la referencia a los cines latinoamericanos. Se trata del libro *El cine al día* de Douglas Arthur Spencer y Hubert D. Waley, cuya versión en español incluyó un epílogo agregado por el propio traductor del volumen, “en el que básicamente se reseñaban las características artísticas y personales de ocho directores argentinos” (Kriger, 2014: 136). Ese texto, señala Kriger, fue vuelto a publicar casi íntegramente en 1950 como parte de la *Historia ilustrada del séptimo arte* de SALVAT (Kriger, 2014: 136). Pablo Ducrós Hicken por otra parte, abordó el tema del cine nacional en una serie de artículos publicados en la revista *El Hogar* a mediados de los años cincuenta, en los que se dedicó tanto a películas claves de nuestra cinematografía como a personalidades destacadas de esta (1). El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata por último, publicó en el marco de su segunda edición -llevada a cabo en 1959- una revista dedicada al evento propiamente dicho y a la situación del cine argentino en general. Bajo el título *Notas, datos y apuntes para la Historia del Cine Argentino* reunió una serie de artículos sobre diversos temas, de una gran cantidad de autores. Los textos abordaron cuestiones como el espíritu nacional en el cine local, los agentes de la industria, los críticos, los premios y las estrellas (2).

La orientación tomada por los primeros historiadores del cine argentino experimentó una serie de modificaciones a finales de la década de 1950 con la aparición de la *Historia del cine argentino* del periodista y crítico Domingo Di Núbila. Este texto, al igual que la obra de Petit de

Murat, tuvo la particularidad de ser publicado en formato libro, ya no en la prensa gráfica como sus predecesores. El enfoque de los estudios siguió circunscripto a las fronteras nacionales, algo que, por cierto, se repitió en otros países: como explica Kriger, entre 1959 y 1960 junto con la publicación de la *Historia del cine argentino* de Di Núbila apareció la *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viany (3). Unos años más tarde, en 1963, Emilio García Riera publicó *El cine mexicano*, un texto que ampliaría unos años después dando comienzo a la historiografía del cine desarrollada en el marco académico latinoamericano (Kriger, 2014: 136). A partir de la obra de Di Núbila el modo de enfocar las producciones nacionales y la forma de periodizarlas se transformaron profundamente. Tanto ese libro como la *Breve historia del cine argentino* de Agustín Mahieu (publicada un tiempo después, en 1966) se transformaron además en los textos de referencia sobre la historia de nuestra cinematografía, resultando sumamente influyentes en los investigadores del cine argentino de las siguientes décadas. Estos dos volúmenes se caracterizaron por plantear una historia de la cinematografía argentina en términos evolutivos y con el acento puesto en el binomio nacional extranjero, lo cual implicó diversas consecuencias en las apreciaciones de sus autores sobre nuestro cine. Por otra parte, ambos se ocuparon de señalar por primera vez las relaciones entre el medio cinematográfico y los acontecimientos sociales y políticos de nuestra historia.

El trabajo de Di Núbila se estructuró en dos tomos. El primero de ellos abarca desde los orígenes del medio en nuestro país hasta el año 1942 y el segundo comprende el período de 1943 hasta fines de la década del cincuenta (4). A lo largo del texto de Di Núbila aparecen conceptos como los de “cine primitivo” o “etapa rudimentaria” y oposiciones como “prehistoria historia” y “evolución involución”. El autor expone las características que desde su punto de vista debería tener el cine argentino y defiende férreamente el “carácter nacional” que, considera, debe demostrar todo film (1959: 225). En su opinión, la ausencia de ese carácter implicaba caer en el liso y llano mimetismo, y de allí a la debacle había un solo paso:

Las excepciones-aparte de las que incluyen elementos nacionales mal usados- suelen ser esas comedias, melodramas y films de acción y espectáculo en que la falta de autenticidades perdonada por gravitación de otros factores: estrellas de fuerte magnetismo personal, relumbrón técnico, lujosa escenografía, hermosos exteriores, dosis de *sex-appeal* y astuto empleo de seductoras improbabilidades.

Justamente este tipo de película fue el más frecuente y desafortunadamente cultivado entre nosotros. Con él se construyó el tobogán hacia el desastre. Fue consecuencia del mimetismo: de creer que el éxito se obtendría imitando a Hollywood (Di Núbila, 1959: 226).

A la hora de revisar en perspectiva histórica las producciones nacionales del período clásico industrial, la cuestión de lo nacional llevó a Di Núbila a defender ciertas películas producidas en la década del treinta por representar ambientes populares y centrarse en problemáticas de tipo social. La década del cuarenta, por el contrario, acarrió para el autor una involución en la medida en que las referencias locales y el carácter popular de los films fue disminuyendo: se pasó progresivamente de los conventillos y los arrabales a las mansiones con amplias escaleras, de las historias locales a la adaptación de grandes obras de la literatura universal y del lunfardo al “tú”; entre otras modificaciones. El historiador lamenta la transformación de nuestra cinematografía al tiempo que celebra que se haya parecido alguna vez -de cierta manera- al primer “nuevo cine” europeo, el neorrealismo italiano:

Lo que los italianos consiguieron con su neorrealismo de posguerra, diferenciarse, nosotros lo veníamos obteniendo en la década del treinta, en menor pero no despreciable escala, con nuestros films populares, social-folclóricos, históricos, social-testigos de su época, etc.; y lo perdimos al sobrevenir la era de la imitación (Di Núbila, 1959: 226).

Y continúa:

Así fuimos llegando a un tipo de cine cuyos personajes se movían en la Argentina pero sin tener rasgos que permitieran reconocerlos como argentinos o como pertenecientes a alguna otra nacionalidad determinada; seres sin raíces en ningún lugar identificable de la Tierra, y por lo tanto deshumanizados, incapaces de despertar interés o solidaridad; que hablaban a través de teléfonos blancos, comían con champagne, se trataban de *tú* y tenían *living-rooms* más grandes que las *penthouses* de Park Avenue; que se complicaban en historias increíbles y hacían y decían cosas sin sentido (Di Núbila, 1959: 227).

La *Breve historia del cine argentino* de Mahieu también hizo hincapié en la cuestión de lo nacional y lo foráneo. Los temas “auténticamente americanos” aparecidos en nuestras películas fueron especialmente valorados por el autor. Siguiendo la línea de Di Núbila, Mahieu también menospreció las producciones argentinas de la década del cuarenta. Tal como señala Paulo Antonio Paranaguá, la *Breve historia...* es finalmente una defensa del nuevo cine de los años sesenta, algo fácil de intuir con solo leer los subtítulos que el autor asigna a los diversos apartados de su texto: “El largo camino de la involución” y “El cine quieto” para la década del cuarenta y “Primera etapa de maduración: Ayala y Torre Nilsson” para el inicio de la transición hacia el cine moderno (Paranaguá, 2000: 32). Así, siguiendo una perspectiva evolucionista, se llegó a considerar la etapa clásica industrial (en particular los años cuarenta) como un escalón inferior y el cine moderno como ejemplo de la madurez finalmente alcanzada por las

producciones nacionales. Este enfoque perduró durante mucho tiempo en la historiografía del cine argentino y latinoamericano. El ámbito universitario, mientras tanto, se hizo eco de este interés por el nuevo cine: en 1961 se llevaron a cabo las Jornadas de Nuevo Cine Argentino en la Universidad de Buenos Aires con la participación de Jorge Prelorán, Fernando Birri, Simón Feldman y Humberto Ríos entre otros realizadores (Mahieu, 1966: 71; Moore, 2015: 79).

Dentro de nuestro campo cultural, quien tempranamente se atrevió a mirar con otros ojos el cine clásico (quizás porque, más allá de su gusto personal, comprendió como nadie en aquel entonces la impronta que dejó en generaciones de espectadores y su importancia para el conocimiento y la comprensión de nuestra cultura) fue Manuel Puig, un hombre que de la escritura cinematográfica -se inició como guionista- pasó a la literatura, llevándose consigo el universo del cine.

Puig había escrito una serie de guiones cinematográficos cuando consiguió, en 1956, una beca del prestigioso Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, cuna de los neorrealistas italianos. En esa misma institución se formó también Fernando Birri, posterior fundador de la Escuela Documental de Santa Fe y referente clave de la modernidad cinematográfica argentina en su vertiente política social. El paso de Puig por el Centro sin embargo no consiguió acercarlo demasiado al cine moderno. Muy por el contrario, el entonces estudiante abandonó la escuela y comenzó a escribir su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (publicada en 1968), una obra atravesada de referencias al cine clásico. Otras novelas posteriores de Puig se inspiraron igualmente en el universo de la cinematografía clásica, como *El beso de la mujer araña* (1976). La clave para entender el giro que llevó a Puig del Centro Sperimentale di Cinematografia al universo del cine clásico, a contramano de todo lo esperable, puede rastrearse en una entrevista que le realizó la revista venezolana *Zona Franca* en 1977. En ella el autor sostenía: “Yo de niño invertí los términos, la “realidad” que contaba pasó a ser el mundo de la Metro Goldwin Mayer; la realidad de mi pueblo era la de un film de clase B que me había metido a ver por equivocación” (s/d: 1977: 49). Lo interesante de la afirmación de Puig es que al plantear la inversión de los términos “realidad” y “fantasía” corrió también al cine clásico del lugar que históricamente se le había asignado. Ese cine tradicionalmente considerado conservador y alienante pasó a ser, desde su punto de vista, el lugar donde encontrar una realidad alternativa a la que le ofrecía su pueblo natal, un lugar al que siempre consideró chato y carente de interés. El escritor sostenía: “Eran pocas las lecturas que había hecho en español, siendo para mí el inglés y luego el francés y el italiano los idiomas de la “realidad”. Lo único que había estudiado con pasión en mi vida habían sido estos idiomas, porque era lo que me iba a permitir huir para siempre del *western* de mi pueblo, General Villegas” (s/d, 1977: 49). Su árida vida en esa localidad bonaerense había encontrado una contracara, una realidad otra, en la pantalla

grande. El cine clásico no era el lugar de la alienación, era el remedio contra ella. De más está aclarar que Puig nunca se dedicó a la reflexión teórica acerca del cine clásico y sin embargo lo consideramos una figura clave en la historia de su abordaje, precisamente por haber hecho una lectura de él completamente diferente a la que predominaba en su época.

Volviendo al campo específico de los estudios cinematográficos, unos años después de la *Breve historia del cine argentino* de Mahieu -y ya en plena etapa de renovación del campo cinematográfico- el colectivo denominado Grupo Cine Liberación compuesto por Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas entre otros, elaboró su célebre manifiesto "Hacia un Tercer Cine" (1969). El artículo abrazaba la teoría de la dependencia y abogaba por la descolonización de nuestra cultura, haciendo una lectura del cine clásico fuertemente condenatoria. Los autores proponían tres categorías para clasificar las producciones nacionales. La primera de ellas, el *Primer Cine*, contemplaba el cine clásico industrial. En palabras de los autores, este era un cine

(...) concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, [que] además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre solo es admitido como sujeto consumidor y pasivo (...) (Solanas y Getino, 1988: 39).

Una relativa mejora en el panorama cinematográfico, aunque no del todo satisfactoria, constituía para ellos la aparición del *Segundo Cine*. Las cintas de estas clase eran las llamadas "películas de autor" que Getino y Solanas consideraban un paso adelante contra el cine hegemónico, valorizando la libertad de expresión que este permitía a su autor así como su vocación de descolonizar la cultura y generar sus propias estructuras (modos de distribución y canales de exhibición propios). Sin embargo le recriminaban a ese cine el hecho de ser incapaz de modificar las relaciones de fuerza vigentes en la época y el transformarse en un cine "funcional al sistema", ya que le brindaba un aire de "amplitud democrática" que lo beneficiaba. La opción cien por ciento satisfactoria para los autores era la del *Tercer Cine*, distinto del hegemónico y del de autor que era propuesto como "aquel que reconoce en esa lucha [la antiimperialista del tercer mundo] la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura" (Solanas y Getino, 1988: 34) (6). Los autores continuaron juntos esta línea de pensamiento en *Cine, cultura y descolonización* (1973). Octavio Getino además publicó en 1979 el artículo "A diez años de Hacia un tercer cine" y más

adelante varios libros de su autoría sobre el cine argentino y latinoamericano igualmente enmarcados en la teoría de la dependencia.

Otro libro aparecido en los años setenta, *El cine nacional* (Estela dos Santos, 1972), volvió a poner el acento en la cuestión del mimetismo en nuestro cine clásico (el texto trabaja nuestra cinematografía en comparación con la mexicana y la hollywoodense) y en la exaltación del cine de corte popular. El capítulo III, por ejemplo, titulado “El Negro Ferreyra”, está íntegramente dedicado a este realizador; mientras que dos de los tres apartados que constituyen el capítulo siguiente, “Nace una industria”, también giran en torno a él.

Dos años después de *El cine nacional* y uno después de *Cine, cultura y descolonización*, en 1974, Mahieu publicó su *Breve historia del cine nacional*. Como ha señalado Paranaguá (2000: 33), los primeros siete capítulos de ese libro son prácticamente idénticos a su anterior *Breve historia del cine argentino*. La segunda parte del volumen es la que introdujo mayores novedades, entre las que se cuentan un análisis y defensa de la obra de Leopoldo Torre Nilsson (un antecedente fundamental de la Generación del Sesenta) y un apartado dedicado al cine social y militante.

En 1975 se publicó *La cultura popular del peronismo*, un libro que compiló un conjunto de ensayos de diversos autores. El texto de Abel Posadas publicado allí se destaca por sus planteos respecto de nuestra cinematografía, alejados de las posiciones habitualmente adoptadas por los críticos e historiadores en aquel entonces. El autor critica a los intelectuales de izquierda, a quienes les explica que “para nosotros el cine liberación no es el comienzo de nada, sino un hito más en esta lucha por imponer una cultura popular” (1975: 72) y también a los críticos, a quienes les reprocha su fanatismo por el cine europeo y su desconocimiento del cine nacional. Además, lamenta las posiciones tradicionalmente adoptadas por la crítica con respecto a los géneros del cine clásico, afirmando que “la crítica especializada en la Argentina siempre estuvo en manos de paniaguados para los que *melodrama* es una mala palabra” (en cursiva en el original) (Posadas, 1975: 107). Por otra parte, Posadas rescata films y directores tradicionalmente menospreciados. Así, celebra la existencia de *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948) y *Nacha Regules* (Luis César Amadori, 1950) por considerarlas “dos de las películas que mejor reflejan el sentimiento colectivo de aquellos años” y a Carlos Schlieper, un director habitualmente criticado por la supuesta liviandad de sus films, lo considera por el contrario, “uno de nuestros mejores creadores cinematográficos”. Por último, hacia el final del ensayo el autor lamenta la vigencia de la obra de Di Núbila, un historiador claramente antiperonista cuyo “mayor mérito consiste en la compilación de datos”. El trabajo de Posadas, como se ve, se caracterizó por presentar ideas totalmente contrarias a los discursos más repetidos en la época.

En 1978, por último, se publicó *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro* (Calistro y otros). El libro hizo foco en los primeros años de la industria cinematográfica local y reunió una serie de entrevistas a figuras clave del medio en nuestro país, varias de ellas protagonistas fundamentales del período clásico. Directores, actores, escenógrafos y demás integrantes de la industria dejaron plasmados sus testimonios acerca de su trabajo. *Reportaje al cine argentino* no es un libro de historia pero constituye una fuente de información muy rica para el estudio y la comprensión de esa época.

La década del ochenta abrió una nueva etapa en la historia de los estudios de las cinematografías latinoamericanas. La aparición de diversas historias del cine latinoamericano corrió el eje de las fronteras nacionales hacia el contexto regional (Kriger, 2014: 141). Una vez más el cine clásico fue fuertemente descalificado, cuando no prácticamente ignorado. En una de las primeras Historias del Cine Latinoamericano publicada en nuestro continente Peter Schumann le otorgaba mayor desarrollo al estudio de la película *La hora de los hornos* y a la explicación del concepto de Tercer Cine acuñado por Fernando Solanas y Octavio Getino que a todo el período clásico industrial de nuestra cinematografía. La introducción al libro, por otra parte, anticipaba este procedimiento. En ella el autor afirmaba:

(...) yo desearía que esta historia del cine Latinoamericano sirva para ayudar un poco a lo mejor de esa cinematografía: al Nuevo Cine Latinoamericano y –en el sentido propuesto por Birri- a su revolución permanente, a su constante renovación (Schumann, 1984: 10).

La postura era bien clara: frente a un cine clásico considerado conservador y heredero de formas extranjeras siempre nocivas, el cine moderno irrumpía con su vocación revolucionaria y auténticamente latinoamericana. La consecuencia inmediata de la descalificación de esta parte de nuestra cinematografía fue el desinterés y, por ende, la escasez de estudios exhaustivos sobre ella.

A pesar de la tendencia general del paso de las historias nacionales a las historias regionales en la década del ochenta, en 1984 se publicó en nuestro país un libro dedicado íntegramente a la cinematografía argentina. *Historia del cine argentino* fue el título del volumen publicado por el Centro Editor de América Latina. Los autores del texto son Jorge Miguel Couselo, Mariano Calistro, Claudio España, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello y Miguel Ángel Rosado. Según afirma Paranaguá (2000: 35), esta *Historia del cine argentino* reemplazó a la de Di Núbila, agotada, como obra de referencia o manual, ya que se trata de un libro con un perfil de divulgación. Ocho años después se publicó una nueva edición del libro, corregida y actualizada.

El mismo año, 1984, un libro publicado por Claudio España con la colaboración de Miguel Ángel Rosado arrojó luz sobre la historia de una de las empresas productoras más importantes del período clásico de nuestra cinematografía. *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film* reconstruye la trayectoria del estudio fundado por la familia Mentasti. El volumen incluye el testimonio de Atilio Mentasti junto a las palabras de otras figuras que pasaron por el estudio (como Luis Saslavsky, Enrique Carreras y Ramón “Palito” Ortega), una periodización de la historia de Sono y una copiosa cantidad de documentos fotográficos. No se trata de un libro de carácter académico aunque reúne información útil para un estudio de esa clase. El volumen fue presentado en el Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires y contó con la asistencia de numerosas personalidades del medio, lo cual contribuyó a que la obra se diera a conocer entre el público masivo.

Ya en la década del noventa un par de publicaciones ampliaron el espectro de los estudios realizados hasta ese momento. El libro *Cine argentino. La otra historia* (1992), compilado por Sergio Wolf, se propuso cuestionar los relatos tradicionales sobre el cine nacional incluyendo sus producciones clásicas; y *Fanny Navarro o un melodrama argentino* (1997) de César Maranghello y Andrés Insaurrealde se abocó al estudio la citada actriz en el contexto del cine clásico industrial local y su sistema de estrellas. El Centro Editor de América Latina por otra parte publicó con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía una colección de libros llamada *Los directores del cine argentino*, dirigida por Jorge Miguel Couselo, compuesta por trabajos dedicados a la revisión de las trayectorias de diversos realizadores cinematográficos de nuestro país, entre las que se cuentan algunas de las figuras fundamentales del período clásico industrial como Hugo del Carril, Mario Soffici y Luis César Amadori.

Con el inicio del siglo XXI apareció una obra monumental dirigida por Claudio España, *Cine argentino, industria y clasicismo* (2000). Organizada en dos gruesos volúmenes, esa investigación colectiva se publicó después de *Cine argentino en democracia (1983-1994)* (1994) y forma parte de un proyecto global de historia del cine argentino. El carácter de la publicación es enciclopédico, con textos que recorren la totalidad de las películas producidas en el período 1933-1956. Mientras que el primer volumen está organizado de acuerdo con los estudios productores con los que contaba nuestro país, el segundo volumen se concentra en los diversos géneros por los que transitó la cinematografía argentina durante esos años. Al igual que *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film* se trató de un trabajo divulgado más allá de las fronteras académicas (6). A los dos tomos de *Industria y clasicismo* les siguió *Cine argentino. Modernidad y vanguardias* (2005), también en dos volúmenes.

Luego de los tomos de *Industria y clasicismo* se sucedió una importante serie de publicaciones centradas en el período clásico industrial de nuestro cine. Una de las particularidades de varios

de estos trabajos más recientes es el hecho de que fueron realizados con una exhaustividad y un rigor académico prácticamente inéditos. Con el cine ya más firmemente integrado con el ámbito universitario, las autoras de muchos de estos libros realizaron estudios de doctorado centrados en el cine clásico nacional. *Mirtha Legrand, del cine a la televisión* (Gabriela Fabbro, 2006); *El drama social-folclórico* (Ana Laura Lusnich, 2007) y *Cine y peronismo* (Clara Kriger, 2009) son los libros que plasman esas investigaciones de posgrado. Son textos que abordan diversos aspectos de nuestra cinematografía clásica desde marcos teóricos bien definidos y desde análisis profundos y exhaustivos. La investigación doctoral de Alicia Aisemberg (2008), por otra parte, se suma a este conjunto de trabajos aunque su publicación no adoptó la forma de un libro sino que se realizó en forma de diversos artículos. En este contexto de renovación y profesionalización de los estudios sobre el cine clásico de nuestro país, el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) publicó una serie de libros que también aportan una mirada renovada, proveniente del ámbito académico, a la cuestión de nuestro cine clásico. *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (2005), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (2009) y *Cine y revolución en América Latina* (2014) dedicaron parte de sus contenidos al estudio pormenorizado de producciones clásicas argentinas. El libro de César Maranghello *Breve historia del cine argentino* (2005) asimismo, destinó dos apartados al período clásico industrial, destacando su riqueza y relacionando siempre los acontecimientos cinematográficos con los sucesos políticos y sociales de la época.

Paralelamente, otras publicaciones recientes también se han ocupado de este período de nuestra cinematografía aunque desde una perspectiva más cercana a la divulgación. Tal es el caso, por ejemplo, de *Cine argentino en capítulos sueltos* (Jorge Miguel Couselo, 2008), un libro editado por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata que incluye efectivamente referencias al cine silente y al cine clásico industrial; y *Cien años de cine argentino* (Fernando Martín Peña, 2012), un volumen cuyas segunda y tercera partes coinciden con el nacimiento, el auge y la caída del período clásico industrial. El texto se presenta explícitamente como un material “destinado más al público general que al especializado” (2012: 11). El libro de Alberto Tricarico *El cine argentino clásico* (2013) constituye un caso especial, en tanto fue producido en un contexto académico (Universidad de La Punta, provincia de San Luis) y sin embargo presenta un estilo propio de un material de divulgación (carece de referencias bibliográficas, por ejemplo).

Al día de hoy la publicación académica más reciente en materia de cine clásico industrial nacional es 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (2014), un libro publicado por la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y

Argentino de la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). El volumen realiza una puesta en valor de ese cine y presenta una periodización de la historia de las producciones cinematográficas industriales de la Argentina y Latinoamérica. El libro de Cecilia Gil Mariño *El mercado del deseo* (2015), asimismo, abordó parcialmente el cine clásico industrial (se concentra en la década del treinta), vinculado con el tango y la cultura de masas.

A este conjunto de publicaciones se les suman actualmente, por último, una serie de tesis doctorales defendidas en los últimos años y aún no publicadas: *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955* de Mariana Inés Conde (Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2009); *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall* de Paula Laguarda (Doctorado con mención en Ciencias Sociales y Humanas, UnQui, 2011) y diversos artículos de Florencia Calzón Flores, producto de su proyecto de investigación titulado *El ocio de los sectores populares durante el peronismo (1943-1955)*. La investigación doctoral de Alejandro Kelly Hopfenblatt, actualmente en curso en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, se concentra asimismo en el período clásico industrial de nuestra cinematografía, abordando las transformaciones del género de la comedia familiar. Algunos trabajos de académicos extranjeros como Arthur Autran (2012) y Matthew Karush (2013) ampliaron también el abanico de estudios sobre nuestro cine clásico industrial. Este último autor se concentra puntualmente en el género melodrama y señala la fuerte estigmatización que sufrió históricamente ese género por parte de las élites y los intelectuales. Desde su punto de vista, en cambio, el melodrama argentino presentó un potencial contrahegemónico que es preciso revisar y poner en valor.

Conclusiones

Como hemos visto, los estudios sobre el cine argentino y su período clásico industrial han ido tomando diversos rumbos con el correr de los años. Durante largo tiempo se le reprochó a nuestro cine clásico un carácter mimético y se celebró cualquier rasgo “auténticamente nacional” que pudiera llegar a tener. Asimismo las producciones de corte popular y los films de carácter político y social fueron históricamente los más aceptados por los historiadores. A menudo se compararon las producciones clásicas con el Nuevo Cine de los años sesenta y fue este último el que siempre salió más airoso de la comparación. El cine clásico ha cargado con el peso de ser un producto comercial dirigido al público masivo, lo cual ha llevado más de una vez a que se lo considere un entretenimiento básico con dudosas cualidades artísticas. El menosprecio por este cine llevó, por otra parte, a que se le prestara escasa atención y así llegó

a ser muchas veces relegado a un segundo plano en las historias del cine nacional o regional. Algunos de los textos que se centraron en él, por otro lado, en ocasiones fueron materiales de divulgación que carecieron de marcos teóricos y metodológicos sólidos.

En los últimos años, como pudimos observar, ha habido un giro importante en los estudios sobre el cine clásico argentino. El antiguo rechazo o desinterés por esta parte de nuestra cinematografía parece haber empezado a disolverse lentamente e investigadores de extracción universitaria se han volcado a él de manera rigurosa, con un aparato teórico y metodológico inédito. En este contexto algunos trabajos han revisado, desde nuevas perspectivas y con mayor profundidad que antes, aspectos políticos y sociales de nuestra cinematografía clásica. Tal es el caso, por ejemplo, de *El drama social-folclórico* de Ana Laura Lusnich y *Cine y peronismo* de Clara Kriger. El texto de Lusnich se propone como objetivo “el análisis de las reglas de competencia textual y de las pautas cinematográficas que rigieron la producción y la circulación de los films que conforman uno de los modelos de representación hegemónicos en el período de emergencia y desarrollo de la industria nacional: el drama social-folclórico” (Lusnich, 2007: 19). El concepto de “drama social-folclórico” del cual parte la autora ya estaba presente en la obra de Di Núbila quien, como hemos visto, valoraba particularmente esta clase de producciones. El libro de Kriger, por su parte, se propone indagar en las relaciones que se establecieron entre el estado y la cinematografía nacional durante el primer peronismo, así como en el modo en el que el estado “se asomó a las pantallas” en las películas realizadas en ese período (Kriger, 2009: 9). Así, ambos volúmenes revisan el período clásico industrial de nuestra cinematografía para centrarse en sus aspectos sociales y políticos, una cuestión que históricamente funcionó para legitimar de alguna manera esas producciones. Otros textos, como *Mirtha Legrand, del cine a la televisión* de Gabriela Fabbro, *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall* de Paula Laguarda o La formulación de un modelo de representación en el cine clásico industrial argentino: desarrollo, cambios y continuidades de la comedia familiar de Alejandro Kelly Hopfenblatt (investigación en curso) se dirigen directamente a algunos de los aspectos del cine clásico que han sido históricamente ignorados en nuestro país, como las figuras del *star-system* local o el desarrollo de los diversos géneros cinematográficos.

Esta última etapa en la historiografía del cine clásico industrial argentino ha permitido conocer aspectos de esa parte de nuestro cine que otras tendencias no habían permitido abordar. De a poco se están empezando a publicar trabajos que ahondan en ese período tan fructífero de nuestro cine y que sacan a la luz algunas de sus características menos atendidas. Se trata de un camino en el que hay mucho por construir todavía pero en el cual, afortunadamente, ya se han dado los primeros pasos.

Notas

(1) Véanse como ejemplos los siguientes artículos de Pablo Ducrós Hicken: "Orígenes del cine argentino. Tiempo Precinematográfico (I)", en El Hogar, suplemento N° 6, 12 de noviembre de 1954; "Orígenes del cine argentino. Un hombre providencial: Eugenio Py (II)", en El Hogar, suplemento N° 10, 10 de diciembre de 1954; "Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)", en El Hogar, suplemento N° 14, 7 de enero de 1955; "Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante (IV)", en El Hogar, suplemento N° 18, 4 de febrero de 1955; "Orígenes del cine argentino. Después de Nobleza Gaucha (V)", en El Hogar, suplemento N° 22, 4 de marzo de 1955.

(2) La compilación estuvo integrada por los siguientes textos: El espíritu nacional en nuestro cine, de Julio Viale Paz; Historia de los grandes premios de M. Benítez Capurro; Una figura señera: Federico Valle de León Bouche; Los precursores o Bolívar 375 de Roland; El aporte periodístico de los noticiarios de Miguel P. Tato; El aporte de los escritores de Ulyses Petit de Murat; Los soportes reales del mundo imaginario del cine de Guido Merico; Los laboratorios argentinos de Isaac Aisemberg; Equipos: sinónimo de individualidad colectiva de Carlos Ferreyra; Los distribuidores de Mariano Hermoso; SICA, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina de Raúl Valverde San Román; Los consagrados de José Dominianni; La juventud, promesa del cine argentino de Hellen Ferro; Fisonomía del cine argentino de Augusto César Vatteone; Breve historia de 'los exhibidores' de Guillermo Fernández Jurado; Cuando había que administrar los cines con un látigo de Celuloide; y La casa de nuestros críticos de cine, anónimo. Véase: Rovito, 1959.

(3) La autora sostiene que esos volúmenes son los dos primeros relatos históricos sobre el cine argentino y brasileño, respectivamente. Desde la perspectiva de Madedo sin embargo el cine argentino ya contaba con dos relatos históricos de su cinematografía para ese momento, las citadas Historia ligera de Leopoldo Torres Ríos (1922) y Este cine argentino de Ulyses Petit de Murat (1959).

(4) En 1998 se publicó, del mismo autor, La época de oro. Historia del cine argentino I (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero), un volumen que presenta una versión ampliada del anterior.

(5) Más allá de las fronteras de nuestro país, posiciones similares se multiplicaron en los autores de los varios manifiestos cinematográficos publicados en esa época.

(6) Uno de sus autores, Ricardo Manetti, presentó los volúmenes en el popular programa televisivo Almorzando con Mirtha Legrand.

Bibliografía

AAVV, (1973), *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Cimarrón.

Autran, A. (2012), "Sonhos industriais: o cinema dos estúdios na Argentina e no Brasil nos anos 1930", *Contracampo* N.º 25, Niterói, Contracampo, pp. 117-132.

Calistro, M. y otros (1978), *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, ANESA.

Conde, M. (2009), *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*, Tesis de doctorado.

- Couselo, J. (2008), *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, disponible en: <http://issuu.com/festivalinternacionaldecinedemardel/docs/cine_argentino__couselo>.
- Di Núbila, D. (1959), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta.
- Di Núbila, D. (1998), *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- España, C. (1984), *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*, Buenos Aires, Abril.
- España, C. (comp.) (2000), *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1955)* Vol. I y II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Fabbro, G. (2006), *Mirtha Legrand, del cine a la televisión*, Buenos Aires, Universidad Austral.
- Getino, O. (1979), *A diez años de Hacia un tercer cine*, México, Filmoteca UNAM.
- Gil Mariño, C. (2015), *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*, Buenos Aires, Teseo.
- Karush, M. (2013), *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida*, Buenos Aires, Ariel.
- Kruger, C. (2009), *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno
- Kruger, C. (2014), "Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada", *AdVersus* 26 (XI), pp. 133-150.
- Laguarda, P. (2011), *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*, Tesis de doctorado.
- Lusnich, A. (ed.) (2005), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
- Lusnich, A. (2007), *El drama social-folclórico*, Buenos Aires, Biblos.
- Madedo, F. (2014), "Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de "cine nacional" en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía", *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires.
- Mahieu, A. (1966), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Mahieu, A. (1974), *Breve historia del cine nacional*, Buenos Aires, Alzamor.
- Maranghello, C. (2005), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.
- Maranghello, C. y A. Insaurralde (1997), *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Moore, C. (2015), "Jorge Prelorán: nativo/ extranjero, cineasta/ investigador, conservador/ revolucionario, desconocido/ vastamente conocido", *Cine Documental* N.º 11, pp. 75-107, disponible en: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/jorge-preloran>>.

- Paranaguá, P. (2000), *Le cinema en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, París, L' Harmattan.
- Peña, F. (2012), *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- Rovito, H. (armado y composición) (1959), *Revista Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata*, Buenos Aires, Mar del Plata, Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, disponible en: <<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/20-festival/catalogo-programa?hl=es>>.
- s/d, (1977), "Manuel Puig por Manuel Puig: la génesis de una literatura", *Zona Franca* III (1), Caracas, pp. 49-50.
- Solanas, F, y O. Getino, O. (1988), "Hacia un tercer cine", *Hojas de cine* Vol. I, México, UNAM.
- Solanas, F, y O. Getino (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Wolf, S. (comp.) (1992), *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena.